

# 论清末民初的昆剧创作

朱恒夫<sup>〔①〕</sup>

《东南大学学报》2008 年第 3 期

—

【摘要】在清帝国腐朽不堪和民初社会曙光未现的背景上，昆剧剧作者在创作中表现了对现实的极度不满，然而，对未来又信心不足，剧作流露出浓郁的哀伤与绝望的情绪。由于多数剧作者是有政治抱负的文人，所以，他们自觉不自觉地将昆剧创作当作思想宣传的一种手段，因此，说教大于形象。又因为他们缺乏舞台经验，不遵守昆剧规矩、言语晦涩、情节平直，成了许多新剧目的通病，但他们大胆创新的精神有值得肯定的地方。总的说，清末民初的昆剧创作，使更多的观众对昆剧失去了信心，加速了昆剧的衰败。

【关键词】清末民初昆剧创作

清末民初，不是一个准确的时间概念，大约可定在 1840 年的鸦片战争到 1919 年的五四运动前夕之间。之所以要将这一时段内的昆剧创作单独列出来进行检讨，是因为这一时期的中国发生了翻天覆地的变化——西方强国用坚船利炮打开了古老帝国的大门后，用贸易与战争等手段掠夺我财富、占领我土地、侵犯我主权，同时，又输入了先进的科学技术与民主思想，让我国人民在饱受欺凌的同时，认识到了清帝国的腐朽与使西方国家强盛的文明制度。而这一切对有三百多年历史的昆剧予以强大的冲击，产生了深刻的影响，其影响又凸出体现在昆剧新剧目的创作上。

戏剧史学界谈起昆剧没落的原因总是归咎于皮簧腔等花部的崛起，与太平天国农民运动给社会秩序造成的混乱和经济上的重创，很少人注意到昆剧的创作。事实上，“南洪北孔”之后，尤其是晚清这一阶段，昆剧创作界使本以萎弱的昆剧加快了衰败的速度。他们或者不作为，使昆剧无新戏可演；或者所作所为仅是借昆剧做自己表情达意的工具。时人曾对昆剧创作界的状态做过这样的描述：

自有京调、梆子腔，而昆剧不兴，大雅沦亡，正声寥寂。此虽关乎风气之转移，要亦维持挽救者之无其人也。昆班所演，无非旧曲，绝少新声。京班常以新奇彩戏炫人耳目，以紫夺朱，朱之失色宜矣。三雅昆班，近年来无人过问。去年秋，诸同志有欲振兴正雅者，招昆班来沪开演。初时亦不乏顾曲之人，两月以后，坐客渐稀，生涯落寞，渐将不支。班中人以为旧戏不足娱目，爰将旧稿翻新，而卒无济于事。<sup>〔②〕</sup>

昆剧虽然在数百年间积累了大批传统剧目，有“词山曲海”之称，但时代发生了根本性的变化，表现旧道德、叙写旧故事、歌颂旧人物的内容已不适合处于鼎故革新时期人们的审美口味，“昆班所演，

无非旧曲，绝少新声”，自然会使戏场之内，“座客渐稀”。那么，有没有新创剧目呢？有的，据阿英《晚清戏曲小说目》[③]统计，有54种。加之后来陆续发现的剧目，总数不少于60种。既然如此，昆剧为何在该时期没有出现任何回暖的气象呢？其根本原因在于此时期的一些文士们虽然有所作为，但大都没有遵循昆剧自身的艺术规律，为所欲为，仅仅把昆剧当作他们这一时代的文人抒情表意的工具。本文拟对其代表性的剧目作一些分析，以了解它们真实的面目。

哀伤、绝望、死亡，是新戏的主要色彩

戏曲的传统功能主要是给人以快乐，所以，丑角在戏中最为活跃，他们幽默的语言、滑稽的表演使得戏曲总体上呈现出诙谐的风格；戏曲叙写的生活是明朗的，充满着希望，尽管也写苦难的生活，也表现人生命运的坎坷，甚至有死亡，但一定会让天空的阴霾消散，让社会光明，让好人得到美好的结局。于是千百年来观众从中得到了无限的快乐，并在悲苦的生活中得到了精神上的慰藉。由此，他们感到戏曲之美，因而迷恋不已。

可晚清的昆剧新剧目不是这样，它所展示的社会是罪恶的渊薮，官场腐败不堪，民风取巧行奸，沉沉的黑暗王国没有一丝光明。杨恩寿的《桂枝香》[④]所写的主人公田春航是一位在科举考试中的状元，作者也是把他当作正面人物来描写的，这样的人应该理想远大，致力学问，以期辅佐君王，做出一番强国富民的伟业，可他滞留于京城之时，“携酒评花，消磨岁月”，后系情于男旦李桂芳，近于疯魔，被后者的车马撞倒，不但不恼，反觉得异常的荣幸，“一笑锦纷飞，片语春融透，便拜倒车前，也合生生受。”（第一出）后终于和桂芳相恋，“花晨月夕，双手同携”。这样的人居然高中了状元，那么状元之下者，则不言自明了。社会将由这班人来管理。这国家还有希望么？

范元亨的《空山梦》[⑤]所写的两个人物，杨守晦与王容述，表面上有名士的襟怀和经天纬地之才，可在国家处于内忧外患之时，他们的实际表现又是怎样的呢？或啸歌秦淮，放浪形骸；或避入深山，养花莳草。两人相识后，则谈诗吟酒，暗渡鹊桥，然而，之间又没有产生生死相许的爱情，当王容述被遣外邦后，两人风流云散，莺孤燕单。女子虽有丝丝留恋之情，但将要做阉氏的兴奋大大冲淡了儿女之情断绝的痛苦：“我容娘呵，为君亲远靖卢龙，洒颈血扶持天地，要教他匈奴落胆，单于颓气，，要知俺上国人才，只看这闺中女子。（大笑介）”（《诀阁》）。仅以二人才学论，可谓民族之精英，然精神空虚，意气消沉，虽然不满现实，但不做半点实事，除了谈风论月，于国于家没有丝毫益处。作者以“空山梦”称之，亦反映出他作为一个有才学之人，但不知道如何做一番事业的苦闷。因此，全剧的曲词多半流露出灰暗的感伤情绪：“落日催缙骑，残兵哭将旗，满城枷锁香风起，故侯弱息，生来便际流离。不提防空山流水又低回，偶相逢五年花底，纵彩云命薄琉璃脆……”（《断梳》）“半晌踌躇，玉人何处？却依然身落空山，残日依窗户，总是我无端幻感，自入迷途。霎里星筵儿女，一霎里黄沙驿路，一霎里颈血模糊，各样的风吹云暗，月注花愁，惊天动地，鬼泣神呼。侍儿声唤醒无寻处，试

倚着荒凉庭院，细寻思，何处是花阴一径来时路。”（《想梦》）

晚清社会，确实百孔千疮，各种症疾，山叠海涌。诚然，关注现实的剧作家有责任揭露问题，心系民瘼，但揭露问题仅是手段。其根本的目的应该是增加人们正视问题的勇气，展示消除黑暗的希望。然而，此时期的昆剧作家不是这样，他们因自己看不到明丽的未来，便也不给观众透露一丝丝光亮。钟祖芬的《招隐居》[⑥]反映了鸦片给中国人民带来的深重灾难：“这是西洋要将中国害，货从印度运将来。三两口，精神爽快，一盏灯，团圆精彩。好形影，相傍相偎。结祥和，烟光蔼蔼，道家常，嘴对嘴，扣合同，腮对腮。土地松香，围住一堆，你起我睡，你让我推。因此上，人人贪，个个爱，将一座好神州化作烟世界，一方好田地，尽把罌粟栽；一个好人家的，尽将烟器摆；一片好花街，尽将烟馆排。女子变妖怪，母子变痴呆；未老身先死，已死身不埋。……那时节，精神消惫，骨瘦如柴，身如乞丐，眼睁睁，瞧着妻儿没下台。……”剧中的魏芝生是一个对鸦片的危害性有着深刻认识之人。他戒妻儿，远离鸦片；劝众人，不要涉及。烟馆老板，使出种种诱骗之术，他都能洁身自好，远避毒祸。然而就是这样平生恶烟之人，最后仍中了烟毒，而且沉溺不起，最后售了田产，鬻了子女，连自己的发妻亦许配了他人。在作者的笔下，鸦片如不可阻挡之洪流，似无法战胜之魔鬼，人与之对阵，无疑是以卵击石，其结果只能是家破人亡，论落孤寡，尊严丧尽，病死荒郊。观众看了此剧，除了对鸦片生出无限的恐惧之心，笼罩在绝望的情绪中之外，不会再有其它的感受。他们会想，我辈比起魏芝生，识见不如他深刻，意志不如他坚强，他尚堕落于烟毒之中，我辈怎能逃脱罗网？

戏曲从不避讳死亡，许多名剧以主人公的死亡来表现剧目之主题，完成人物形象之塑造。《窦娥冤》以窦娥之死来揭露元代法律之腐败、社会之黑暗，然亦借用窦娥的鬼魂作用，使覆盆之冤昭雪，无耻之徒受罚，彰显了公理，保存了天则。《精忠旗》虽写岳飞屈死于风波亭中，但让他忠勇的品质得到了升华，并以他的死与秦桧形成了鲜明的对比，更显出奸臣的丑陋与齷齪。然而，晚清的昆剧作家在死亡意象的处理上，却不同于以往的剧作家，他们大量地描写死亡，《梨花雪》[⑦]一剧从头至尾，都与死亡相伴。当太平天国的军队占领了金陵之后，幼女黄婉梨所见闻的是“不过杀声凄，哭声噪，炮声喧，间着刀声霍也。”“满处里悬梁赴沼，活着的也半被强徒杀了。”“贼人残杀之惨，匪夷所思。癸丑破城后，闻有湖北朱九妹，年方二十，颇有姿容，被伪东王逼作伪妃。此女暗挈红砒，意欲乘间毙贼，被贼知觉，浑身裹以油棉，挂竿焚死，名点天灯……”（第一折《巢幕》）而当湘军攻克金陵之后，黄婉梨一家则惨遭毒害，两个哥哥、两个嫂嫂、老母及幼弟“双双个，单单个，身首都分离，刀头上一片血淋漓。”（第六折《惨罹》）最后，黄婉梨杀害了欲霸占自己的强人后，亦自缢身亡。全剧充满了死亡的气息，压抑得人们喘不过气来，然而，除了暴露战争给普通百姓带来深重的灾难之外，没有展示生命的欢乐，更没有表现尊重生命、维护和平的思想。

筱波山人的《爱国魂》[⑧]写了陆秀夫舍生忘死、抱幼帝同赴大海；文天祥坚贞不屈、断首街衢。

《悬岙猿》[⑨]写抗清英雄张苍水在明朝大厦倾覆后，藏匿于海隅寺庙，以图恢复，后被部属出卖，为清人处死。吴梅的《风洞山》写明末瞿式耜在故国河山大部沦陷之后，仍克服重重困难，坚持抗清。被俘后，不受诱惑，殉国而死。萧山湘灵子的《轩亭冤》在秋瑾被杀之后的一个半月问世，写到了秋瑾被诬，授首于绍兴市之轩亭口。历史上的这些民族英雄或革命志士，他们是为国家而死、为民族的未来而死，为天下苍生的幸福而死，因此。离世之时大义凛然，视死如归，可谓死得其所。从某种意义上说，他们的就义行为，已成了我们中华民族的宝贵财富，他们的精神对之后一代代中国人产生了积极而深刻的影响。按理讲，作者应该将他们就义前后的情景写得轰轰烈烈，让他们的形象光彩照人，使观众由悲痛而生出巨大的力量，获得前仆后继的勇气，并受他们义薄云天精神的熏陶而心灵得到升华。然而，这些剧本没有这样的效果，读者阅读了这些剧本后，只是了解到了这些历史人物在逝世之前的活动和受刑的缘由，内心没有受到强烈的震撼，更没有喷涌出对这些英雄人物的崇敬之情。总之一句话，剧本没有充分甚至根本没有将英雄人物死亡的价值揭示出来，仅是为写死亡而写死亡。陆秀夫、文天祥死了，宋朝小朝廷随之灭亡，社会似乎没有因他们的死亡而荡起半轮的涟漪。剧作在写文天祥被刑之后，只是让副净吟唱了这样一曲[尾声]：“伟人一去堪嗟痛，太息这名世百年钟，待将宋史流传编出贤臣颂。”然后全剧到此结束。尤其让人不解的是《轩亭冤》写的秋瑾在被逮与受审时的表现：

旦（指秋瑾）一路哭介……（旦伏地泣介。净拍案介）秋瑾，你为什么通同匪党，竟想革命起来了？（旦怒视不语介。净怒介）秋瑾，你与徐锡麟往来，同主革命，现在证据俱在，还想抵赖么？（旦不语介。净怒介）现在安庆徐伟供你主张革命，你有何说？（旦不语介。净怒介）现在胡、袁二人告你私通匪党快快供认，免得受刑。（旦不语介。净怒介）你胆敢通同匪党，希图起事，同党几人，从实招来。（旦仍不语介。净拍案大怒介）本府好好问你，你为何缄口不语？左右，快与我用刑！（众应介。旦哭介）秋风秋雨愁煞人！

除了偶尔怒视主审官之外，就是不语与哭泣，这哪里还是不让须眉的巾帼英雄，分明是一个惧怕死亡的平庸村妇。对这样人物的死亡场景，又怎么能够升腾到“崇高”的悲剧境地？

晦涩、说教、平直，构成了剧目的内容

戏曲与一般的叙事文学最大的不同，在于场上搬演。而能与观众交流，为观众所接受，其最基本的条件是观众能听得懂歌唱与宾白的内容。关于这一点，李渔说得最为透彻：

诗文之词采贵典雅而贱粗俗，宜蕴藉而忌分明；词采不然，话则本之街谈巷议，事则取其直说明言。凡读传奇而有令人费解，或初阅不见其佳、深思而后得其意之所在者，便非绝妙好词。……元人非不读书，而所制之曲，绝无一毫书本气，以其有书而不用，非当用而无书也。[⑩]

然而，三百多年后的晚清曲家却没有李渔这样的认识，他们所写的剧本，用语过度典雅，又常用生僻的典故，不要说一般的观众在场上观看时不易理解，就是读书人将剧本放在案头，反复揣摩，亦难保

证句句都懂。像《居官鉴》第一出的几只[黄钟过曲]【画眉序】：

漫躊躇，你弱弟犹堪慰桑榆。况诗肠健饭，老眼能书。就是你媳女周氏、姬人黄氏，都能孝顺温恭，何虑旨甘无着。不愁我鲋辙常枯，抵得你鸦儿反哺。男儿若但依门户，虚生世间何补。……

治艰虞，总仗英才佐良谟。早留意衿衡鸚鵡，瘦杲芙蓉。……倘相逢桃李门徒，好共证芝兰治谱。协恭上下宜调护，要虚衷互相匡助。

为了炫耀自己的才华，曲家们又加大了歌唱的分量，一出戏几乎都由曲词联缀起来，宾白的部分被压缩到最低的程度。难怪卢前在《明清戏曲史》中有这样的评论：

昆戏者，曲中之戏。花部者，戏中之曲。曲中戏者，以曲为主。戏中曲者，以戏为主。以曲为主者，其文词合大夫之口；以戏为主者，本无与于文学之事，惟在能刻画描摹，技尽于场上，然其感动妇孺，不与案头文章相侔也。[11]

不要说，晚清的昆剧语言不能和元杂剧相比，就是和明中叶至清中叶的昆剧剧目比较，亦显得晦涩难懂，他们根本不是在写作曲词，而是在撰写李贺式的或西昆体的诗歌。在几十位曲家中，只有吴梅剧本的语言还有些元人的风格。

每一位剧作家写戏都会自觉不自觉地表达思想，以起到影响大众的作用，而绝不会纯粹是为了娱乐。更何况晚清的昆剧作者大都是有社会抱负、对现实又有着深度思考的士大夫或知识分子。然而，如何在戏曲中有效地表达自己的思想，却不是每一位剧作家都能掌握其方法的，晚清的昆剧作家就严重缺乏经验。他们不懂得将自己的思想融汇在故事或人物形象之中，运用艺术的手段进行巧妙地传输，让观众在不自觉的状态中悄然接受。而是，迫不及待地要将自己对社会的认识以及对人民的要求告知观众。于是，不管舞台艺术的特性，硬让剧中的人物做他的传声筒。如伤时子的《苍鹰击》[12]在第九出中，借助于剧中人物田丰之口痛斥清朝廷的昏庸无能致使人民生活陷于极度的困苦之中。

[北沽美酒带太平令]俺索代我国民诉烦冤，我国民诉烦冤：老学究，上了当，没处教馆；穷书办，失了业，无从吃饭；狠衙役，改了行，变做侦探。大人家，经不起，重捐输，倾家荡产；小人家，吃不起，贵米粮，流为下贱。便是这路旁柳，海上花，红娇翠艳，都是些，闺中秀，掌上珍，玉润珠圆。只须看，失所人，是增是减，便可知，今政府，为恩为怨。

第九出中共有十首曲子，为田丰一人所唱，全是这样揭露社会黑暗批判朝廷腐败的内容，没有形象，没有情节，唯有直统统地斥骂与社会黑暗的叙述，既不能有利于塑造田丰这一人物的形象，又不能让观众获得艺术上的美感，完全像后来街头上的活报剧或宣传剧，或许当时的人们也会被这大胆的抨击社会的言论煽动得热血沸腾，产生强烈的共鸣，但与艺术毫无关系，一旦脱离了彼时彼地的环境，它只是一堆苍白的说教性言词。

戏曲一直以传奇性的文学故事为剧目的基础，没有传奇性的故事，就很难将观众吸引住，也更难将

剧意艺术地表现出来。以往的剧作家都深知其重要性，遵循无奇不传的创作原则，明清两代，干脆用“传奇”来名戏曲。可以说中国戏曲史上的名著无一没有传奇性的故事，小寡妇被冤而死，六月飞雪；千金小姐在佛寺与一萍水相逢的书生恋爱，爱得死去活来；怀春的女子爱上了梦中的男子，竟因情而死，三年后却又因情复生；帝王不顾国家民族的命运，整日沉溺于与妃子的情爱之中，导致内外交困，差点丢了江山，等等。然而，晚清的许多昆剧作者却没有这样的意识，他们所构思的故事，没有曲折的情节，没有出人意料的转折，没有超出以往叙事文学中的内容，其表现手法也是平铺直叙、波澜不惊。就故事来说，没有多少吸引人的魅力。

新作剧目中有相当一部分写的是晚清抗清的英雄人物与清末排满的革命志士，历史上的这些人都是奇人，所作的事都是奇事，但新作剧目没有把“奇”字表现出来，所写的就像介绍他们的履历一样。譬如《轩亭冤》衍述的秋瑾其人其事为：秋瑾受欧美风潮的鼓荡，洞明中国衰弱之原因，以提高女权为己任，于是不顾已有家室，摆脱夫姑之阻挠，开会演说，宣传自由与平权。甲辰之夏，典钗质钏，游学日本。因长途触暑，病莫能支。到达东瀛后，水土不服，又抱病月余。后与同志者创立青年学会。不二年，由于经费告罄，返回祖国，过沪时受人之邀，创立《女报》，才刊一期，因财力不继而中止。已而闻母丧归里，创立体育会，又受聘明道女校之教员。拉拉杂杂，没有重点，没有高潮，没有激荡人心之行为，没有感人肺腑的情景。一位气冲霄汉、雄姿勃发的奇女子被写得仅是一个徒具皮囊、缺少精神的凡妇。

比起《轩亭冤》，茂苑惜秋生等人撰写的《维新梦》[13]更是等而下之。整个剧目没有一点故事，只是表现一个志于改造社会的文人用做梦的方式，推出他设计的新政方针，每出的内容就是他新政大纲的演绎，有建路、采矿、讲武、劝学、裁官、训农、验厂、商战、外交、立宪等等，诸种新政实施之后，会海晏河清，现出光华世界；怀玉书生，酬了报国理想。可这是戏曲，不是执政者颁发的革新诏书；面对的是来剧场获得美感的观众，而不是班列于殿前的臣工。没有情节，没有贯穿全剧或在每一出中兴起的矛盾冲突，平板单调，了无观赏的价值。

当然，新剧也并不是部部如此，有的剧作者就继承了传奇成熟的作法，编撰了奇特的故事和卓犖不凡之人。如林纾的《合浦珠》，[14]叙写了一位年青的陈姓商人安于贫贱，以诚待人，巨商见子顽劣，恐败家业，临终前将万贯家产托付陈生。陈生精心治业，数年之后，原产之外，又增值十万。待巨商之子悔过自新时，聚众人为证，涓滴交还。在世风日下之清末社会，塑造这样的诚义君子，又配之以人们不常闻见的故事，自然会引起观众的极大兴趣。

切近生活，大胆探索，是最为突出的成就

清末民初的昆剧新作也有一些可圈可点之外，最为光彩的地方是题材上的切近生活与艺术形式的大胆探索。

如上所说，这一时期的剧作家很少在这国家风雨飘零、民族处于生死存亡的紧要关头而无动于衷，大部分是借昆剧这一艺术形式来作为表达自己思想的工具，甚至作为推翻满清王朝的革命手段之一。写鸦片给中国人民带来的深重灾难、俄国侵略者将我百姓赶入黑龙江淹死、徐锡麟的武装起义、秋瑾之死、吴江妇女争取女权，反对封建婚姻的斗争，等等，固然贴近现实生活，为当时的政治斗争服务，就是写宋末和明末的抗击外民族的英雄人物陆秀夫、文天祥、张煌言、瞿式耜等也是以古喻今，借前人的事迹来激发人们的民族情绪与推翻清朝廷的勇气。更有一些具有世界眼光的剧作家，以外国的革命历史为题材，来宣扬资产阶级革命的意义和民主、自由、平等的思想。柳亚子在《二十世纪大舞台·发刊辞》中明确地阐述了运用这些题材的目的：“吾侪崇拜共和，欢迎改革，往往倾心于卢梭、孟德斯鸠、华盛顿、玛志尼之徒，欲使我同胞效之。……今当捉碧眼紫髯儿，被以优孟衣冠，而谱其历史，则法兰西之革命、美利坚之独立、意大利希腊恢复之光荣、印度波兰灭亡之惨酷，尽印于国民之脑膜，必有欢然兴者。”[15]在这方面，开风气之先的是梁启超的《新罗马传奇》，[16]此后有玉瑟斋主人的《血海花》、感惺的《断头台》、雪的《唤国魂》、刘珏的《海天啸》等等。这些剧目虽然摹写的是外国故事，但反映的却是本国当前的生活：如《断头台》说法国一帮君臣“敲骨髓取，淫佚骄奢，真个是豺狼当道。可恨那路易王十六世，瓮蛙见小，虚张他改革的假声。有一班华族数千人，腹蟹谋多，撺掇那宪法的新制。说什么临时国会、寻常国会，不片时风扬沙飞；创几许同业联盟、名士联盟，一样是蛇神牛鬼。幸得俺法兰西国民，受过革命的教育，也非一日。属在专制政府之下，今天加赋，明天增税，民不聊生，谁不愿意暴动？”（第一出）[17]完全就是一幅晚清社会的图景！《新罗马传奇》借烧炭党人在法庭的辩说痛斥腐败的清廷君臣：

……你那外交政策，是要献媚列强，演出一手遮天大本领。你那内治经纶，是要挫抑民气，做到十屈地狱老阎灵。……你便假假地兴些教育，也是束缚言论自由、思想自由、出版自由，教那青年子弟，奄奄龌龊无生气。你更狠狠地讲求军备，添出许多纳税义务、当兵义务、守法义务，却把人民权利，桩桩件件剥光尽。……

人们读此剧本，或观看此剧，决不会不作现实的联想，也决不会不受此批判力的感染。

自戏曲诞生以后，就和现实的社会生活与民众的命运紧密地联系在一起，即便是高雅的昆剧，也从不远离政治，远离生活，封闭在自己的小天地里顾盼自怜，从《鸣凤记》，到《清忠谱》，再到《桃花扇》，都能及时地反映社会生活，和时代的脉搏一起跳动。只是到了康乾之后，昆剧渐渐地远离时代与大众，钻进艺术的象牙塔里，孤芳自赏。从这一个角度上来说，清末民初昆剧作家的创作回归到了戏曲也是昆剧的优良传统中来了。

由于此时期的昆剧作家几乎都是官员或文士，写作昆剧仅是他们的业余爱好，他们不像传奇兴盛时期致力于昆剧的作家，更不像长期从业于昆剧的艺人，心中有着剧作的固定范式，从结构到语言都循规

蹈矩，而是让形式完全服从于内容表达的需要，可谓为所欲为，主要表现为三点。

一是打破生旦两线交叉平衡的结构体制。从南戏开始，就形成了生旦的结构体制。绝大多数剧目，都是生旦双主角制。开场之后，生先出场，继之以旦，然后两人聚合于一个场景之中。后因某种原因，衣领分离，鸾镜拆开，生、旦两线平行发展，到最后，生旦汇首，形成团圆结局。而清末民初的昆剧剧目则一反传统格局，要么三生并列，有生无旦，如《新罗马传奇》；要么实旦虚生，生旦并不对应，如《梨花雪》主要写旦角黄婉梨的坚贞与复仇，生角扮作黄婉梨的哥哥，仅起一点点陪衬的作用，全剧尚未到一半，生角人物就死于贼兵之手。在生旦的结构上，只有吴梅的《风洞山》勉强仿照传统。说它勉强，是因为生角王开宇和旦角于绀珠，并非剧中主角，主角是外角瞿式耜，他们的存在不过是外角等人的陪衬而已，在全剧中出现的次数也远少于外角。可以说，比照之前的传奇剧，此时期的昆剧新作几乎没有一个符合角色设置的规范。

二是缩长为短，传奇杂剧化。传奇兴盛时期，每个剧目都在四五十出左右，人物众多，情节曲折，思想复杂，自从到了康乾之后，传奇渐渐变短，而到了清末民初，在长度上则几乎消解了传奇与杂剧之间的文体界限。二十出以上者仅有丁传靖的《沧桑艳》（20出）、李新琪的《金刚石》（40出）、曾朴的《雪昙梦》（32出）、林纾的《蜀鹃啼》（20出）、吴梅的《风洞山》（24出）等，在全部传奇中，仅占十分之一左右。缩长为短可能出于下列原因：剧作家有话则长，无话则短，不做拖泥带水之事；登载于报刊杂志受篇幅的限制；长剧排演成本较高，班社不愿接受；剧作者多不是编剧行家，受才情的局限。

三是随着题材的扩展，舞美发生了较多的变化。之前的传奇多是演述明代之前的故事，故穿戴的是与之相应的服饰，摆设的亦是相应的物品。而此时期的剧作许多表现的是近代或是外国的人与事，舞美就必然要随之改变。演清代的人自然要穿马褂，梳满人的发型，上层社会的女子则要穿旗袍。演外国人则须穿戴外国的服饰。如《新罗马传奇》在剧中有这样的舞台提示，“净燕尾礼服，胸间遍悬宝星”、“生扮玛志尼墨衣学生装上”、“净扮加里波水手装上”。新剧中的清末革命党人以反清自居，自然不会着清装，所以他们的服装对于昆剧来说，又是空前的。如《苍鹰击》中的田丰、《轩亭冤》中的秋瑾就常服西装。不仅如此，为了表现当代的生活，舞台上不再是传统的一桌二椅，而是有了新的道具：“场上放烟火，做汽车抵埠介。生西装乘汽车上”（《苍鹰击》第五出）。“旦乘轮至拱宸桥介，渡江介。”（《轩亭冤》第五出）服饰、道具的变化，必然带来表演的变化，秋瑾既然穿上了西服，那么，旦角的表演程式如水袖、兰花指、云步等等则不能再演。既然场上有了汽车与轮船的道具，那么，传统的时空表现则无法与之适应。因此说，此时期剧目题材的变化给予昆剧舞美的冲击是巨大的、革命性的。

当然，艺术上的创新远不止这三点，还有音乐、语言、角色功能的转化等等。平心而论，这些创新



并不很成功，有些甚至违反了戏曲的艺术规律，但剧作家们与时俱进敢于探索的精神是值得肯定的。

以舞台性来衡量，清末民初的昆剧创作大部分是失败的。由于剧作者将自己对国家未来失望或绝望的情绪融入了剧作之中，使作品呈现出浓郁的灰暗色彩，不能振奋人们的精神和增加人们对未来生活的信心，所以，也就不能从中获得美感。加之语言晦涩，以说教代替艺术的形象、又不注重构建传奇性的故事，使得这些剧目多数不能搬演场上，只能作为少数人的案头读物。站在昆剧的角度来说，这些剧目的创作不但无助于昆剧的生存，相反，因这些缺少艺术价值的案头剧的出现使更多的观众对昆剧丧失信心，离开昆剧，从而加速了昆剧的衰败。

在清末民初，除了文士创作新剧目之外，艺人们也在编撰新剧目，如上海的昆剧艺人编演过《红楼梦》、《呆中福》、《折桂令》、《描金凤》、《三笑姻缘》、《双珠凤》、《红菱艳》、《昆山记》、《双玉凤》等等。[18]不过，这些剧目在艺术性上不如之前的优秀作品，在思想上又远不如同时期文士们的创作，自然也没有得到昆剧观众的喝彩。

Abstract: The society could be described as dim and rotten at the turn of the Qing and Min Dynasties. The playwrights of the Kun Opera at that time expressed in their creations the bitter sadness, deep dissatisfaction and disappointment toward reality, as well as little confidence in the future. As most of them were intellectuals with certain political aspirations, the Kun Opera became a means of popularizing their ideas. Therefore, educating outweighed entertainment. Owing to their lack of stage experience and disobedience of the traditional rules, many new operas suffered insipid language and flat plots, although the playwrights' innovative spirit still deserved some respect. In a word, the creation of the Kun Opera in that period reduced the audience's passion for the this folk art and sped up its waning.

Key words: the turn of the Qing and Min Dynasties; the Kun Opera; creation

- 
- [①] 朱恒夫，上海大学教授，博士生导师。
- [②] 古越高昌寒食生《乘龙佳话·序》，清光绪十七年（1891）作。
- [③] 阿英《晚清戏曲小说目》，上海，上海文艺联合出版社，1954。
- [④] 杨因寿《坦园六种曲》，上海图书馆藏，光绪刻本。
- [⑤] 范元亨《空山梦》，见《尚园遗集》，光绪辛卯年（1891）刻本。上海图书馆藏。
- [⑥] 钟祖芬《招隐居》，见阿英《鸦片战争文学集》，北京，古籍出版社，1957。
- [⑦] 徐鄂《梨花雪》，见《涌获斋二种曲》，光绪间石印本，上海图书馆藏。
- [⑧] 筱波山人《爱国魂》，见阿英《晚清文学丛钞·传奇杂剧卷》，北京，中华书局，1962。
- [⑨] 洪炳文《悬岙猿》，见阿英《晚清文学丛钞·传奇杂剧卷》，北京，中华书局，1962。
- [⑩] 李渔《闲情偶寄》词采第二“贵浅显”。《中国古典戏曲论著集成》第7集第22页，北京，中国戏剧出版社，1982。
- [11] 卢前《明清戏曲史》第七章，上海，商务印书馆，1935。
- [12] 伤时子《苍鹰击》，见阿英《晚清文学丛钞·传奇杂剧卷》，北京，中华书局，1962。
- [13] 茂苑惜秋生等《维新梦》，见阿英《晚清文学丛钞·传奇杂剧卷》，北京，中华书局，1962。
- [14] 林纾《合浦珠》，上海，《妇女杂志》第3卷4-7号，1917。
- [15] 柳亚子《二十世纪大舞台·发刊辞》，见郭绍虞《中国历代文论选》第4册第339页，上海古籍出版社，1982。
- [16] 梁启超《新罗马传奇》，见《饮室全集》，上海，上海文化进步社，1935。
- [17] 感惺《断头台》，见阿英《晚清文学丛钞·传奇杂剧卷》，北京，中华书局，1962。
- [18] 见陆萼庭《昆剧演出史稿》第344页。上海，上海教育出版社，2006。